

The book by Irina Genova undoubtedly has three main merits. Firstly, she develops a new methodology of analyses both on macro- and microlevel. This methodology, well mastered and put into practice, results from both the fact that the author knows the latest developments in art studies very well, and that she has found the necessary degree of adequacy of the methodology towards the object of study and towards her aims and tasks. Secondly, there is the necessary freedom from the ideological implications of the recent past. And thirdly - the author uses today's advantages of being well informed, mainly because of the increased opportunities for travel, fellowships and participation in international scientific forums, without which we can no longer imagine the comprehensive study of Modernity. This book, as well as Genova's publications in art critical journals and collections abroad, clearly show that her studies are "convertible", that she successfully enters the broader context of international scientific debate. If "the point of view from Bulgaria" concerning Modernism issues in art has been heard outside Bulgaria, the credit should mainly go to Genova.

Prof. Dr Chavdar Popov

Ирина Генова допринесе значително за разширяване познанията за българското изкуство: благодарение на нейните изложби, изследвания, текстове, каталози, книги и лекции в цяла Европа и САЩ българското изкуство - особено от първата половина на XX век - бе представено в европейски, предимно в общобалкански контекст, и бе сравнено с подобни явления в региона. За постигането на тази цел И. Генова изследва всички тенденции и по-значими личности от съседните държави. По този начин тя натрупа голям опит и знания, и аз съм щастлива да кажа, че тя със сигурност е един от най-информираните, най-влиятелните и най-добрите интерпретатори на художествената сцена на Балканите през 1920-те и 1930-те години.

И. Генова търси сходни творчески среди, близка поетика у разнообразни художници, търси техните различия и противоречия, техните срещи и контакти през изминалия век, а резултатите от изследванията ѝ показват високо равнище на изкуствоведски подход и метод на културните изследвания. Същевременно трудовете ѝ са богати на данни, осмислени от теоретични и естетически гледни точки. Този подход ѝ осигурява висока репутация в международните среди: тя често е канена да представя своите изследвания на различни конференции, семинари и симпозиуми.

И. Генова твърди, че няма провинциално изкуство - има само провинциални подходи към проблемите на изкуството. Няма изкуство от периферията - всяко изкуство и художник / художничка са част от съдбата на изкуството в неговата / нейната среда и са зависими от тези обстоятелства.

Проф. Ирина Суботич, д. н.

Книгата на Ирина Генова несъмнено притежава три основни достойнства. Първо, тя разгръща нова методология на анализите както на макро-, така и на микроравнище. Тази методология, добре овладяна и приложена на практика, е резултат колкото на обстоятелството, че авторката познава много добре най-новите достижения на изкуствознанието, също така и на факта, че Генова намира нужната степен на адекватност на методологията спрямо обекта на изследване и спрямо целите и задачите, които си поставя. Второ, налице е необходимата освободеност от идеологическите импликации на недалечното минало. И трето – авторката използва днешните предимства на добрата информираност, произтичащи най-вече от нарасналите възможности за пътувания, специализации и участия в международни научни форуми, без които вече не бихме могли да си представим пълноценното изучаване на Модерността. Тази книга, както и публикациите на Генова в специализирани издания в чужбина, ясно показват, че нейните изследвания са „конвертируеми“, че тя успешно се вписва в широките рамки на интернационалния научен дебат. Ако „българският глас“ за проблемите на модернизма в изобразителното изкуство се чува извън България, то водещи заслуги за това има и Генова.

проф. Чавдар Попов, д. н.

Irina Genova has greatly contributed to the wider knowledge on Bulgarian art: thanks to her exhibitions, studies, texts, catalogues, books and lectures all over Europe and America, Bulgarian art - particularly at the first half of the XXth century - was put in the European, first of all Balkan context and was compared with similar phenomena in the region. For achieving this, Dr. Genova has studied also all the movements and major personalities from neighboring countries. By making so, she has accumulated great knowledge and experience, and I am happy to say that she is surely one of the most informed, influential and best interpreters of the Balkan art scene in the 1920s and 1930s.

Dr. Genova is looking for similar ambiances, close poetics of various artists, their differences and oppositions, their encounters and communication in the last century so that her final results show high profile of an art historian's approach and method of cultural studies. Her works are in the same time full of data and impregnated with theoretical and aesthetical points of views. This method of approach ensured her very high position in the international milieu: she is often invited to present her research in various conferences, seminars and symposia.

Dr. Genova states that there is no provincial art - there are only provincial approaches to art problems. There is no peripheral art either - every art and artist are the part of his/her destiny in his/her milieu and conditioned by those circumstances.

Prof. Dr Irina Subotić

ISBN 978-954-535-667-4



9 789545 356674 >

ИСТОРИЗИРАНЕ НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ през първата половина на XX век.
ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА РАЗКАЗИ ОТВЪД МОДЕРНОСТТА



НОВ
БЪЛГАРСКИ
УНИВЕРСИТЕТ



ИСТОРИЗИРАНЕ НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО В БЪЛГАРИЯ през първата половина на XX век.

ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА РАЗКАЗИ ОТВЪД МОДЕРНОСТТА

Ирина Генова

HISTORICIZING MODERN ART IN BULGARIA during the first of XX century

POSSIBILITIES FOR AFTERMODERN NARRATIVES

Irina Genova

© Ирина Иванова Генова

Историзиране на модерното изкуство в България
през първата половина на XX век.
Възможности за разкази отвъд модерността

Първо издание

ISBN 978-954-535-667-4

Издание на Нов български университет
София 2011

Глава IV
ИСТОРИИ
НА МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО
В БЪЛГАРИЯ
ДО ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

Уводни бележки

Андрей Протич (1875-1959) и Никола Мавродинов (1904-1958) са първите изследователи у нас, учили история на изкуството, със специализирани курсове по модерно изкуство, философия на изкуството и естетика, в рамките на по-широко образование в престижни европейски университети.

А. Протич следва философия първоначално в университетите в Хайделберг (1895-1896) и Дрезден (1896-1897), а след това в Лайпциг (1897-1901), където се дипломира. Според съхранените в Архива на БАН документи²⁵¹ курсове и изпити по история на изкуството Протич взима в Дрезден и в Лайпциг.

Н. Мавродинов следва археология и история на изкуството в Гент и Лиеж²⁵², където се дипломира като „licencier“ (бакалавър) през 1926 г.²⁵³ Университетското образование по археология и история на изкуството в Лиеж, Брюксел и Гент е учредено в края на XIX век, след катедрите в Германия и Франция (Thermen 1998: 380-381). Сред преподавателите на Н. Мавродинов в Гент и след това в Лиеж е Лео ван Пювелде (1882-1965) – историк на изкуството и музеен куратор. Пювелде преподава основно средновековно изкуство и живопис на Ренесанса и XVII век. През 1927 г. е назначен за главен куратор на Кралските музеи за изящни изкуства на Белгия в Брюксел и се заема с цялостна реорганизация и промяна на експозициите²⁵⁴. Днес барелеф с портрета на Пювелде е поставен във фойето при входа за Музеите. Имаме основания да си представим, че със своя професионален престиж, със съчетаването на писането на история и музейната работа е бил пример за Н. Мавродинов.

²⁵¹Студентски документи и дипломата на А. Протич се намират в: Архив на Андрей Протич, фонд 147к, а.е. 15, 17 и 18, в Архив на БАН.

²⁵²В настоящата работа публикуваме за първи път диплома от 1925 г. от висшето образование в Лиеж на Никола Мавродинов, с изписаните основни предмети, които той е изучавал по време на следването си. Дипломата се съхранява в архива на семейство Мавродинови.

²⁵³Вж. Автобиография на Никола Мавродинов от личния архив на проф. Л. Мавродинова, публикувана факсимилно в: (Бойчев, Милачков 2009).

²⁵⁴Вж.: *Miscellanea Leo van Puyvelde*. Publié sous les auspices d'un comité présidé par M. Georges Theunis, Ministre d'Etat. Bruxelles, 1949; *Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art*. www.dictionaryofarthistorians.org

За уточняване на сведения относно следването на Н. Мавродинов в Белгия спомогна работата ми в библиотеката на Свободния университет в Брюксел през юни 2009 година, благодарение на професионалната подкрепа на проф. Жан-Мишел Де Уал.

А. Протич и Н. Мавродинов са от две различни поколения и се формират в различна среда. Свързва ги обстоятелството, че и двамата се занимават последователно с историята на модерното изкуство в България, както и с по-старата история на изкуството по нашите земи. И двамата са били уредници на Отдела за съвременно изкуство в Народния музей и са имали възможността чрез музейната сбирка и постоянната експозиция да формират ценностни представи за изкуството в България през модерната епоха.

Съпоставката между историзиращите разкази на Мавродинов и Протич заслужава да бъде значително разгърната. Тук ще поставя само някои акценти.



Андрей Протич. Петдесет години българско изкуство. 1933. Том I. Изд. на Народния археологически музей в София.



Никола Мавродинов. Новата българска живопис. 1947. Изд. Българска книга. София.

Петдесет години българско изкуство от Андрей Протич и Новото българско изкуство от Никола Мавродинов

Основният труд на Никола Мавродинов – „Новата българска живопис“ – е публикуван на български език през 1947 г., а на руски и френски – през 1946 г. (Мавродинов 1946, 1947). Макар че моментът на публикуване е късен – след Втората световна война и в различни политически условия, насочвам вниманието към този труд, тъй като той представя възгледите на автора от 1930-те и началото на 1940-те години и е завършен по време на войната.

„Новата българска живопис“ е предшествана от голямата му студия „Българското изкуство от 1820 до 1920 година“, публикувана през 1935 г. в каталога на мащабната ретроспективна изложба „Сто години българско изкуство“ (Мавродинов 1935). Общата перспектива, структурирането, езикът, използваните понятия, въпреки опитите на автора да се интегрира в новата политическа среда, са много по-свързани с предишните години, отколкото с новата власт и все още недостатъчно ясната в първите години нова идеология в културната област.

* * *

„Петдесет години българско изкуство“ от Андрей Протич е проект за история в три части, от които две са издадени – през 1933 и през 1934 г.

Статии с исторически характер за модерното изкуство в България от А. Протич, както и тези на други автори от по-ранно време²⁵⁵, които разглеждахме в първа глава на настоящата работа, разказват преди всичко за създаването на институциите на художествения живот. В тях като важна се очертава темата за художествения музей – до каква степен музейната сбирка на съвременно изкуство представлява надеждна основа за съставянето на исторически разказ.

Спрямо този начален период на формиране на модерните институции Андрей Протич ясно изразява възгледа, че художествената практика се влияе от общественения контекст и същевременно го формира²⁵⁶. Като автор

²⁵⁵Например: (Протич 1905-1906); (Protitch 1907); (Протич 1907); (Протич 1908); (Димов 1910) и др.

²⁵⁶Само едно от многобройните възможни позовавания на ранните му статии, отнасящо се до липсата на образована публика: „...България е като от Бога предопределена да

на исторически разказ, той съчетава културноисторически съпоставки и формалностилор сравнителен анализ. Методът му е резултат от опита на университетските среди в Германия, където се образова²⁵⁷, а също и от художествените истории на XIX век другаде в Европа²⁵⁸. В същото време в търсенето на широки културноисторически основания на художествените явления този метод се различава от усилието за формализиране на описанието на стила („история на изкуството без имена“), изразено най-влиятелно от Хайнрих Вьолфлин²⁵⁹. Ориентацията на Протич в ранните му студии към културноисторическия, контекстуалния подход, а не към историзиране на стиловете спрямо изкуството в България от края на XIX и началото на XX век и днес изглежда адекватна и убедителна.

Август Шмарзов (1853-1936), при когото Протич учи история на изкуството, успява да оглави катедрата в Лайпциг в конкуренция с Хайнрих Вьолфлин. В своята встъпителна публична лекция „Същността на архитектурното творение“ той определя архитектурата като пространствено изкуство, противопоставяйки се на формалния възглед на Вьолфлин. По-късно обаче изследователите отбелязват сближаването на възгледа му за художествените форма с Вьолфлиновия подход²⁶⁰, както и с идеите на психолога, професор от Лайпциг, Вилхелм Вунд, при когото Протич също учи и взима изпити.

обезличава художника и да го направи изричен шаблонист, щом като той се държи не за непосредствената природа и за голото тяло, а за долния вкус на публиката, която купува и харесва тия произведения, които ней най-вече съответстват“ (Протич 1908: 15). В „Петдесет години българско изкуство“ възгледът за взаимозависимостта между обществени условия и художествени практики е водещ: „Извънредно незначително е влиянието на художествения отдел на Музея върху художественото възпитание на народа, а главно върху развитието на нашето изкуство, поради липса на помещение за картинна галерия“ (Протич 1933: 27).

²⁵⁷В справката за обучението му в Дрезден е вписан курс по изкуство на XIX век, а във финалната диплома от Лайпциг фигурират курсовете и изпитите при Август Шмарзов, който води катедрата по История на изкуството от 1893 г. Архив на Андрей Протич, фонд 147к, а.е. 18, в Архив на БАН.

²⁵⁸Например историите на Рихард Мутер (1860-1909): Richard Muther. Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert (Munich, 1893-1894); Richard Muther. Geschichte der Malerei (Leipzig, 1900-1902) и др.

От значение за настоящата работа бяха проучванията в библиотеката на Централния институт по история на изкуството в Мюнхен през февруари – март 2009 г. Едномесечният ми престой в Мюнхен бе по покана на Централния институт по история на изкуството, с проект, финансиран от Централния фонд за стратегически изследвания при НБУ и програма „Мобилност“ при Министерство на културата. Изразявам благодарност на д-р Кристиан Фурмайстер и проф. Клаус Рот за професионалната подкрепа.

²⁵⁹В „Основни понятия на историята на изкуството“ (1915) върху примера на Ренесанса и Барока.

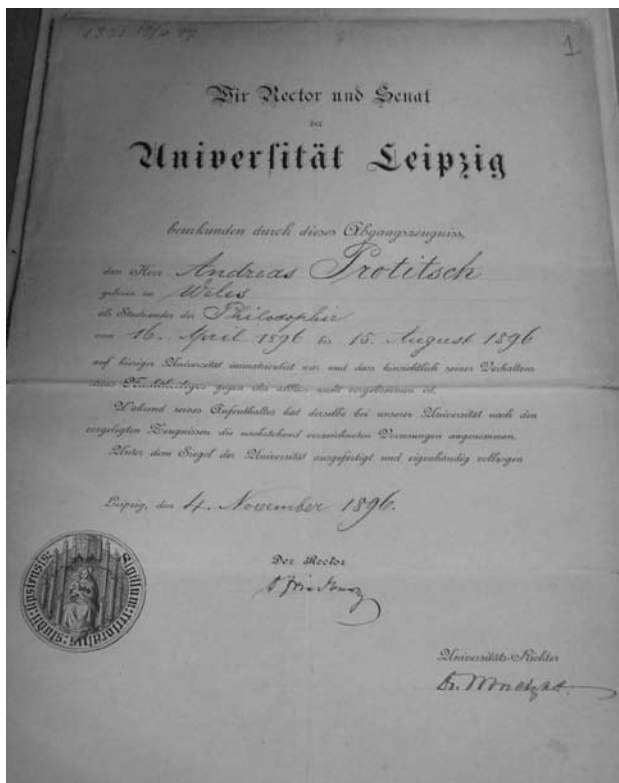
²⁶⁰Вж.: Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art. www.dictionaryofarthistorians.org



В пансиона на г-ца фон Тюрке в Лайпциг. Отляво надясно седнали: Андрей Протич, г-жа Алис Уайт, г-жа фон Босе, Бадега, г-ца Велиски, г-н Майнхолд; прави: г-ца Мари Ротер, г-ца Лина Зигмондовна фон Боссе. Ноември 1900 г. Архив на БАН, фонд 142к, а.е. 324.

В края на XIX и началото на XX век у нас пишещите за изкуство не разполагат с близки предходни художествени събития в България, които да подредят в исторически разказ в европейската културна парадигма. XIX век е преходът от принадлежността към културния ареал на Балканите в Османската империя към модерната култура на Европа. Но първите историци на модерното изкуство в България могат да обсъждат последствията от този непреживян опит. А. Протич пише за липсата на образци – колекции на европейско изкуство, а оттук и на възможност за изучаване на класическите майстори у нас; обръща внимание върху липсата в българското изкуство на строго историческата живопис и голата човешка фигура, най-вече женската (Протич 1908: 7, 19 и др.) и т.н.

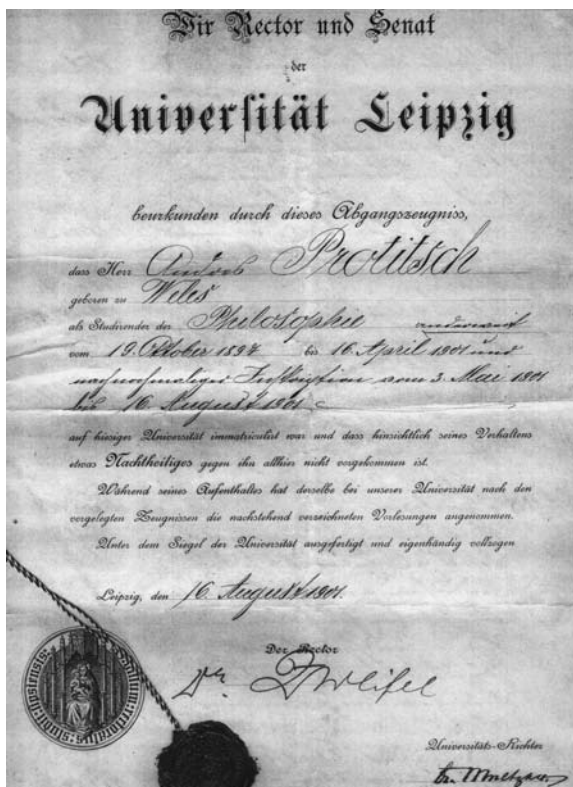
Свидетелство на Андрей Протич за първия семестър от обучението му в Университета в Лайпциг, април – август 1896 г. Архив на БАН, фонд 142к, а.е. 17.



След Първата световна война, през 1923 г.²⁶¹, във „Водач за Народния музей“ Андрей Протич публикува студията „Новото българско изкуство“ (Протич 1923), следвана от описание на Художествения отдел (с. 376-378). Този текст в общи линии и в значително по-кратък вариант представя идеята и принципа на структуриране на „Петдесет години българско изкуство“ от 1933, 1934 година.

Студията на А. Протич „Новото българско изкуство“ от 1923 г. съдържа осем глави: I. Светски елементи в нашата религиозна живопис до средата на XIX век; II. Битова картина; III. Пейзаж; IV. Портрет; V. Голо тяло и фигурна композиция; VI. Рисунка; VII. Скулптура и VIII. Стилното развитие на нашето ново изкуство. В последната част се дискутират главно причините за неблагополучията и „стилната неустановеност на новото наше изкуство“ (Протич 1923: 375). Структурирането е по жанрове и видове,

²⁶¹ Две ралични години са отбелязани върху корицата и титулната страница на „Водач за Народния музей“ – 1923 и 1924. Най-вероятно книгата е била дадена за печат в края на 1923 г. и е излязла от печат през 1924 г.



Първа страница от дипломата на Андрей Протич от Университета в Лайпциг за завършено философско образование, август 1901 г. Архив на БАН, фонд 142к, а.е. 17.

така както е замислен разказът във втората и третата глава на по-късната история „Петдесет години българско изкуство“. В самите глави след въвеждащите изречения Протич се спира последователно на отделни художници и техни произведения, без да обобщава в края. Поради краткостта на разглеждания период – само няколко десетилетия, въпросът за периодизацията не е специално засегнат. Описани са съществени промени, настъпили след Освобождението на България, а в последната глава са отбелязани новите моменти през войните и в началото на 1920-те. В края на текста Протич констатира: „Най-значителната страна в развитието на нашата живопис е, че тя става плоскостно изкуство...“. Последователните промени, довели до този резултат, и смяната на поколенията могат да се мислят като основания за обособяването на различни моменти в разказа.

Първият том на „Петдесет години българско изкуство“, издаден от Протич десет години след студията му „Новото българско изкуство“ и разгръщащ времево разказа до началото на 1930-те години, съдържа две

големи части: „Създаване условия за художествено творчество“ и „Битова картина“. Първата част съдържа главите: I. Първи художници – чужденци и българи. Художествено училище; II. Изложби. Поръчки и покупки. Картинна галерия; III. Художествени дружества, а втората представя творби и художници от 1880-те до началото на 1930-те години, без да е разделена вътрешно на периоди или по някакъв друг признак. Първата част разгръща значително и структурира главата „Заченки на условията за художествено творчество в България“ от „Водач за Народния музей“ (Протич 1923: 306-319). Битова картина също се свързва с едноименна, но много по-кратка, също и като обхват, глава от ранната студия. Без да се впускаме в обстоятелни съпоставки, трябва да посочим особеното значение на първата част от първия том, дискутираща ролята на институциите на модерното изкуство и особеностите на създаването им в България. Заслужават внимание както общият културноисторически възглед, така и съществената фактология и детайлите, които гарантират значението на този текст и до днес.

Вторият том, издаден през 1934 г., е организиран по жанрове в четири глави: „Пейзаж“, „Натюрморт“, „Портрет“ и „Портретна карикатура“. Тази структура изключва дискутирането на културните условия и среда през трите първи десетилетия на XX век. След като представя първоначалното формиране на художествени институции у нас, авторът се отказва от проследяването на промените по-нататък във времето – новите дружества, списания, художествени кръгове и техните лидери. В текста не са споменати нито по-ранните списания „Художник“ и „Художествена култура“, нито влиятелните списания след Първата световна война, като „Везни“ и „Златорог“. Липсва името на Гео Милев. Сирак Скитник присъства, но само като художник, и т.н. Не откриваме споменавания на художници от България, като Жорж Папазов и Николай Дюлгерев, чиито изяви обсъждахме в предходната глава, които са част от европейския авангард. Този избор прави историческия наратив ограничен и фрагментарен. Той несъмнено е съобразен и с обществената обстановка в момента на публикуването на „Петдесет години...“.

Ще спомена, че в Архива на БАН се пазят фрагменти от непубликуван ръкопис на А. Протич, в който има част от текст за живописиста на Жорж Папазов: „Георги Папазов, художествено възпитан в Париж, въпреки честите свои изложби из художествените центрове на Европа е заседнал завинаги в центъра на най-свободното и най-трайно изкуство – Париж. Той гледа обектите крайно революционно, като разрушава всяка следа на досегашното им, повече или по-малко, класическо и фотографско схващане, и ги предава чрез една обикновено права, но

Париж. Той гледа обектите крайно революционно, като разрушава всяка следа на досегашното им, повече или по-малко, класическо и фотографско схващане, и ги предава чрез една обикновено права, но изискана линия и един градуван колорит от оригинални и оригинално съпоставени ярки и преситени бои, които правят неотразимо впечатление даже и на най-консервативния съзерцател от гледането, схващането и композирането.²⁶² В нито една от публикуваните книги и студии на А. Протич не съм открила споменаване за Папазов.

Цитираният фрагмент вероятно е от монография, подготвяна за издаване на немски език. През 1943 г., по време на Втората световна война, Протич подписва договор с немското издателство „Volk und Reich“ за публикуване на своя книга за модерното изкуство в България „Die neue bulgarische kunst“. Части от ръкописа на този труд (на пишеща машина, на български и немски език) днес се пазят в Архива на Протич в БАН и, макар и фрагментарни, позволяват да набележим промени по отношение на книгата му „Петдесет години...“. Ръкописът съдържа част, озаглавена „Импresiонизъм“, и друга част – „Експресионизъм“, които ни дават основания да предположим, че в тази книга интересът на А. Протич към стиловите определения е по-голям, отколкото в предходните. Изненадващо е вниманието към експресионизма в текст, предназначен за немско издателство, след публичното наизидателно изгаряне на картини на експресионисти в Мюнхен през 1937 г. като достоен финал на изложбата „Изродено изкуство“, която вече беше неколкратно спомената. Дори идеята на Протич за експресионизма да разширява понятието, свързано исторически с определени фигури, самата употреба на думата по онова време трябва да е била проблематична. Но днес е трудно да се правят обобщения, тъй като разполагаме само с фрагменти от ръкопис, на немски и на български език, и не е ясно дали авторът би включил всичко написано в договорената книга.

* * *

8 Изкуствоведът Димитър Г. Димитров отбелязва в студията си „Българското изкуство 178 – 1918 в светлината на някои изследвания“ от 1984 г. (Димитров 1984), че в книгата „Петдесет години...“ на А. Протич по-голямо значение има първата глава от първия том. Д. Г. Димитров си поставя задачата да разгърне съпоставка между три исторически разказа – на А. Протич, Н. Мавродинов и Л. Белмустаков – за модерното изкуство в България до края на Първата световна война. Съпостави-

²⁶² Архив на Андрей Протич, фонд 147к, а.е. 46, в Архив на БАН.

са аргументите за ограничаване на изследването до 1918 г. – и Протич, и Мавродинов продължават историческите си разкази, единият до началото на 1930-те, а другият до началото на 1940-те години. И най-сетне, читателят през 1980-те навярно има очакване и за друго, актуално предложение – за исторически разказ от съвременна перспектива.

Д. Г. Димитров отбелязва „липсата на марксистически подход“ и „отстъпленията от позициите на буржоазния демократизъм“ у А. Протич, но наред с това той пише, че съчинението и особено първият том и до днес се ползва от изследователите и съдържа значителна информация (с. 7), а също и че „Протич все пак се докосва до някои важни, с по-общо значение проблеми“.

Наред с неизбежните концесии, които авторът прави към културната идеология на момента, ще подчертая, че студията на Д. Г. Димитров е първият обстоен коментар на историите, макар и само за ограничен период от модерното изкуство в България²⁶³, което с конкретните си анализи има стойност и днес.

* * *

„Новото българско изкуство“ на Никола Мавродинов е писана през първата половина на 1940-те години и е издадена веднага след Втората световна война. Както вече споменахме, историческият разказ тук изразява възгледи, формирани преди войната. Слаб опит на автора да се впише в новата политическа обстановка са вмъкнатите изречения по адрес на царската династия и империализма и „пришитото“ заключение.

По-ранната студия на Н. Мавродинов – „Българското изкуство от 1820 до 1920 година“ в каталога на изложбата „Сто години българско изкуство 1820-1920“ от 1935 г. излиза непосредствено след двата тома на А. Протич. По това време Н. Мавродинов е на 31 години, а А. Протич – на прага на 60-те. В края на своя текст Н. Мавродинов публикува библиография, в която включва двата тома, но пропуска по-ранната студия на А. Протич във „Водач за Народния музей“ от 1923-1924 г.

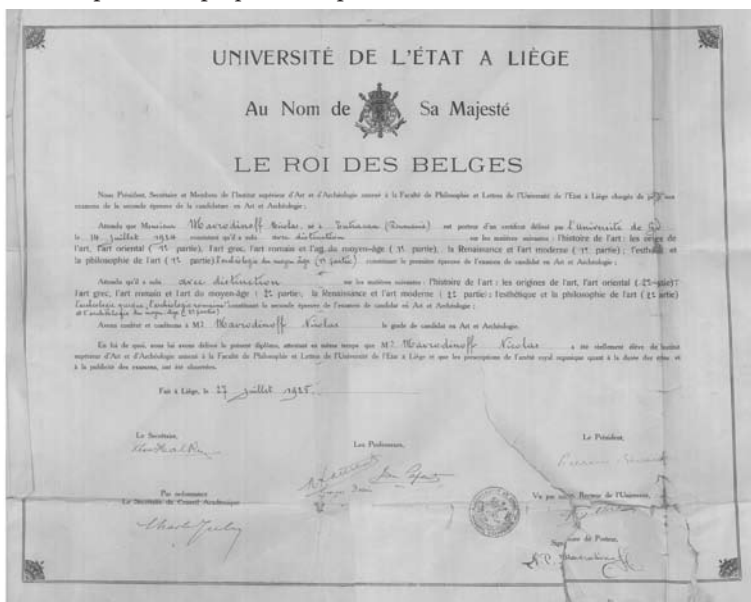
В книгата „Новото българско изкуство“, в 82 страници текст, 128 черно-бели репродукции и приложения авторът представя изкуството по българските земи от XVIII и XIX век и българската живопис от епохата

²⁶³ Можем да кажем, че той е и единственият до този момент. Другата публикация, посветена на изкуствоведските занимания на А. Протич – статията на Доротея Соколова (Соколова 2003), акцентира върху различен аспект от неговата дейност, свързана с Народния музей в София, както се вижда от самото заглавие.

на самостоятелната национална държава. Времето на модерната държава заема 52 страници и е структурирано в пет глави: „Период на реализъм в българската живопис след освобождението на България“; „Класици и импресионисти“; „Период на „Родно изкуство“; „Към национален декоративен стил“; „Най-новото поколение живописци“. Структурирането е по стилове и поколения. По-ранната студия – от 1935 г., е разгърната като времеви обхват, с добавяне на още две глави. Н. Мавродинов въвежда в труда си периодизация, която се основава на навлизането на нови поколения в художествения живот, а творчеството на различните поколения е свързано с определени жанрови и стилови предпочитания.

Получил образованието си в Белгия и специализирал във Франция²⁶⁴, изкуствоведът има предпочитание към френската школа и нейните европейски отгласи и към формално-стиловия анализ.

Диплома на Никола Мавродинов от Висшия институт по изкуство и археология при Факултета по философия и литература на Университета в Лиеж, юли 1925 г.
Личен архив на проф. Л. Мавродинова



²⁶⁴Вж. Автобиография на Никола Мавродинов, в която е посочена специализацията във Франция през 1936-1937 г. Личен архив на проф. Л. Мавродинова, публикувана факсимилно в (Бойчев, Милачков 2009). Благодаря на проф. Лиляна Мавродинова за отзивчивостта и предоставените материали от семейния архив.

В неговия разказ, особено по отношение на последното десетилетие на XIX и началото на XX век, прави впечатление пренебрегването на германските влияния в българското изкуство²⁶⁵.

Силна страна на наратива са наблюденията и анализите по отношение на формата и стила. Почти при всеки художник и група произведения Н. Мавродинов прави паралели, повече или по-малко убедителни, с известни имена и творби в европейската живопис²⁶⁶. Зад тези множество съпоставки е заложена по-голяма цел на историческия разказ – а именно да свърже, макар и в някои случаи пресилено, модерното изкуство в България с големите европейски тенденции и по този начин да го приобщи към един по-голям и значим контекст. Тази особеност на Историята на Мавродинов – честото назоваване на влияния, става повод за атаката срещу него от страна на критиката на деня през 1948-1950 г. Така наречената дискусия, описана подробно и с цитати в студията на Д. Г. Димитров (Димитров 1984: 19-28), черпи енергия от идеологически и властови залози. От значение е не толкова дали и доколко Н. Мавродинов има основания във всеки отделен случай да прави съпоставки и изводи за влияния от други художествени среди, а че всичките му позовавания са (западно)европейски, на една „буржоазна“ култура, която в годините на „желязната завеса“ ще стане и „вражеска“. Наред с това Историята на Н. Мавродинов, публикувана при новата власт, има шанс да бъде призната като успешен „опит за марксистическа история на изкуството“²⁶⁷, и тази възможност за придобиване на власт над Историята трябва да бъде осуетена.

Неотменното изискване към Историята на изкуството да бъде „обективна“ и написана от единствено приемливите (макар и недостатъчно ясно регламентирани) идеологически позиции, да съдържа и представя „истинните“ позовавания и „вярната“ периодизация в продължение на десетилетия осуетява изследванията на модерното изкуство. След случая с „Новото българско изкуство“ на Н. Мавродинов години наред никой изследовател със специализирано изкуствоведско образование не дръзва да предложи цялостен исторически наратив за времето преди Вто-

²⁶⁵ За Елена Карамихайлова например, без да се колебае, авторът констатира: „Тя учи в Мюнхен, но от там не взима нищо“ (Мавродинов 1947: 58).

²⁶⁶ Например: колоритът на Иван Мърквичка става по-светъл, след като художникът се запознава с френския импресионизъм и с картини на хърватския художник Целестин Медович (Мавродинов 1946, 1947: 38); картината „Почивка“ от Христо Станчев е правена под далечното влияние на „Коситба“ от Бастиен Льопаж (Мавродинов 1946, 1947: 54); Иван Ненов се увлича от крайните формалистични течения в Италия, откъдето донся футуризма (Мавродинов 1946, 1947: 85), и т.н.

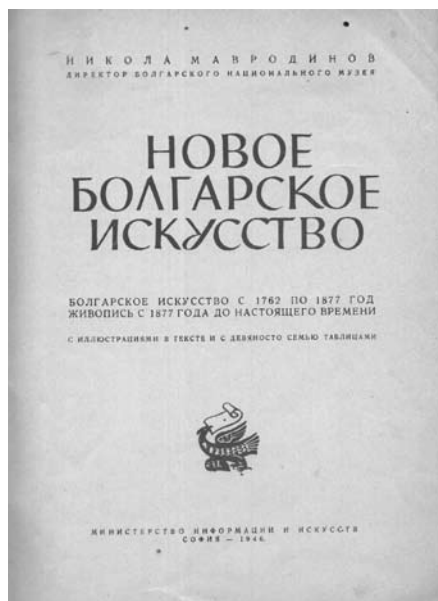
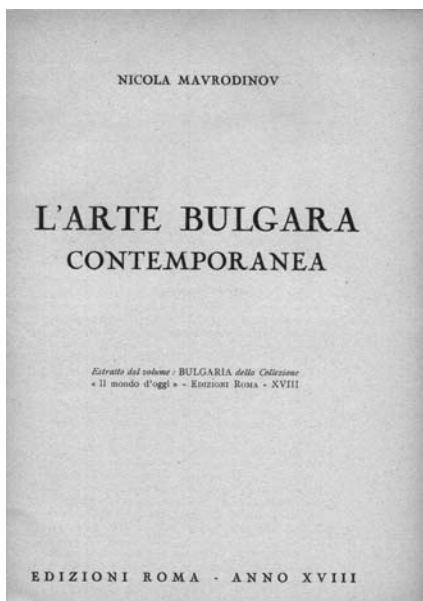
²⁶⁷ За това пише Богомил Райнов през 1950 г. в „Проблеми на изобразителните изкуства“, цит. в студията на Д. Г. Димитров (Димитров 1984: 25).

рата световна война, за изкуството от периода на буржоазната държава. Особено „опасни“ при подобно изследване се оказват художествените явления от десетилетията на 1920-те и 1930-те години, които през 1950-те са набедени като упадъчни и под влияние на „западния формализъм“, освен в случаите, когато могат да бъдат привлечени под „шапката“ на „борбата за социалистически реализъм“. Самият Н. Мавродинов по това време се занимава с по-малко „опасната“ в идеологическо отношение епоха на т. нар. национално Възраждане, пише и публикува книгата си „Изкуство на Българското възраждане“ (1957).

Много по-късно, през 1977 г., излиза книгата на Ирина Михалчева „Основни идейно-художествени насоки в българската живопис 1900-1918“, която предлага един задълбочен и съвременен за началото на 1970-те разказ, с аргументирани позовавания на различни европейски тенденции: импресионизъм, символизъм и т.н. Изборът на разглеждания в книгата период заслужава да се обсъди. От една страна, Михалчева за пръв път спрямо предходните разкази се отказва от последните десетилетия на XIX век, а с тях и от така наречената „битова картина“,

Nikola Mavrodinov. L'Arte Bulgara Contemporanea
(Съвременното българско изкуство).
1939. Edizioni Roma.

Никола Мавродинов.
Новое болгарское искусство.
1946. Изд. на Министерство на
информацията и изкуствата. София.
(същата книга – и на френски език)



безспорно призната за положително явление в новосъздадената генеалогия на националното ни изкуство. Тя избира за начало на своето изследване историческия момент, в който изкуството в България започва да се самоосъзнава като модерно, въпреки че не го заявява експлицитно. Краят на разказа за модерното изкуство в България обаче не надхвърля края на Първата световна война и не навлиза в периода на 1920-те години. Очевидно и през 1970-те най-динамичният период на модернизмите и авангарда у нас все още крие опасности за тълкувателите. Книгата на И. Михалчева е принос в историзирането на модерното изкуство в България. Тук само я споменавам, тъй като по-подробното ѝ обсъждане би ме задължило да се спра и на други по-късни изкуствоведски изследвания, а това надхвърля задачите ми в тази книга.

* * *

Както и ранните текстове, историите на модерното изкуство в България, създадени през 1920-те, 1930-те и началото на 1940-те години, не се занимават с архитектурата и изкуствата на градската среда. Това обстоятелство е донякъде странно, тъй като и Протич, и Мавродинов са получили в специализираното си образование познания за архитектурата²⁶⁸. Както и в предходните десетилетия, фотографията, типографията и репродукцията, както и масово въздействащите визуални образи в градското пространство, като нови условия при създаване на картината, не се обсъждат в историческите наративи. В това отношение от значение са критическите статии, които се публикуват не само в издания с авангардна и модернистка насоченост, но и в списания и вестници с по-общ културен профил, особено през годините след Първата световна война²⁶⁹.

Това обстоятелство ми дава повод да отделя внимание на съществени разлики между критическото и историческото писане за модерното изкуство, както и между фигурите на критика и на историка в разглежданите десетилетия.

²⁶⁸ Август Шмарзов, при когото А. Протич учи, има особени заслуги в архитектурната теория. Вж.: *DICTIONARY OF ART HISTORIANS. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art.*

²⁶⁹ Тук имам предвид статии на: Александър Божинов – „Архитектите в услуга на живописата и скулптурата“ (сп. Просвета, 1910); Чавдар Мутафов – „Плакатът“ (Мутафов 1921), „Шрифт“ (Чавдар Мутафов 1925) и „Родна архитектура“ (в. Изток, 1927); Сирак Скитник – „Конкурс за марки“ (Сирак Скитник 1927а), „Надежди“ (за съвременната архитектура) (Сирак Скитник 1936) и „Изкуството и улицата“ (Сирак Скитник 1937а), и др.

Професионално образованите първи историци на изкуството в България се заемат със създаването на национална история на изкуството от различни епохи. А. Протич публикува студии върху изкуството и архитектурата по българските земи през ранното и късното Средновековие, сред които особено известна е „Денационализация и възраждане на българското изкуство през турското робство от 1393 до 1879 година“, публикувана през 1930 г.²⁷⁰ Н. Мавродинов е автор на книгите: „Старобългарската живопис“, 1943 г. (второ издание през 1946 г. и още две посмъртни – през 1959 г. и 1966 г.), и „Изкуството на Българското възраждане“, 1957 г. Заниманието с изкуството на модерната епоха в България и при двамата е само част от един голям наратив за изкуството по нашите земи, мислено и представено като национално.

Пишещите художествена критика, онези, които най-активно влияят върху артистичните идеи и задават йерархии на художествената сцена, обичайно нямат проект за история. Тук ще отбележа, че и А. Протич, и, още повече, Н. Мавродинов публикуват статии за съвременни художествени изложби, които до голяма степен представят възгледа им от историите²⁷¹. Интересите на критици – протагонисти на идеята за модернизъм и авангард в България, като Гео Милев и Чавдар Мутафов, през 1920-те години са изцяло в актуалността, в дискусиите за модерното изкуство и европейските авангарди, без намерението да създадат голям национален разказ. В техните статии се обсъждат модерната архитектура и изкуствата на градската среда, рекламата и образите в типографията, фотографията и киното. За нашата тема е от особен интерес защо те отсъстват в първите исторически наративи за изкуството в България през 1920-те години.

Краткият момент на контакти със среди на европейския авангард създава трудности при тълкуването. Авангардът не може да бъде политически неутрален.

И А. Протич, и Н. Мавродинов като историци на модерното време не споменават в своите разкази ролята на художествената критика и критици през 1920-те и 1930-те години. Причините трябва да са в идеологическите конюнктури – сменящи се, но все така влиятелни. С изключение на отбелязаната първа част от първия том на историята на А. Протич, историческите разкази се свеждат до професионалната подготовка на

²⁷⁰В сборника „България 1000 години“, С., 1930, с. 384-540.

²⁷¹Тук няма да посочвам всички статии от двамата автори, но за да подкрепя направеното наблюдение, ще напомня: (Протич 1905-1906); (Протич. 1920); (Мавродинов 1933); (Мавродинов 1938а); (Мавродинов 1938б) и др.

художниците и анализа на техните картини. Прави впечатление, че те не се позовават нито на критиката, нито на предхождащи истории – в книгата на Мавродинов има само едно позоваване на А. Протич, на с. 58 – по повод „синтетичните мазки“ в пейзажа „Чепеларе“ от Н. Петров и „влиянieto на Сезан“.

Сирак Скитник, който участва в художествената критика по-дълготрайно от Гео Милев и Ч. Мутафов, също не е обсъждан като художествен критик в историите на А. Протич и Н. Мавродинов. Ще спомена, че, подобно на Гео Милев и Чавдар Мутафов, той също не си поставя задачата да напише история на модерното изкуство в България, с която да участва в изграждането на представата за национална културна история. Сирак Скитник се вълнува от художествените практики на деня и не притежава нито нагласата, нито специализираното образование на А. Протич и Н. Мавродинов. Многократно е отбелязвано, че забележителният му талант, страст и влияние в художествените среди се изявяват и се дължат на критическите му статии, въпреки че по отношение на модерното изкуство в онзи момент у нас не бихме могли да прокараме неоспорима граница между историята и критиката.

Историзиращите наративи, които Сирак Скитник създава в два случая, са ориентирани към чуждестранна читателска публика. Двете статии в реномирани чуждестранни списания – немското „Der Sturm“ (Sirak Skitnik 1929: 22-27) и английското „The Studio“ (Sirak Skitnik 1938), публикувани съответно през 1929 и 1938 г., изявяват самосъзнанието на Сирак Скитник за мисията му да представи модерното българско изкуство на голямата европейска сцена.

* * *

Сред историзиращите разкази за модерното изкуство в България, ориентирани към чуждестранна читателска публика, е и една малко позната и некомендирана студия на Н. Мавродинов – „L'Arte Bulgara Contemporanea“ (Съвременно българско изкуство), издадена като отделна брошура в Рим през 1939 г. Тя е и част от посветения на съвременна България том от поредицата „Il Mondo d'Oggi“ (Светът днес). Н. Мавродинов започва своя разказ от втората половина на XIX век и фокусира читателското внимание върху момента след Освобождението и създаването на модерна държава.

Прави впечатление встъплението към този разказ, в което като неоспорим авторитет е цитирана общо „чуждестранната критика“ с ней-

ното мнение, че съвременното българско изкуство е „наравно с най-добрите прояви на западното изкуство“ и че „посреща и решава проблеми на модерното изкуство със страст и талант“, притежавайки при това „специфични индивидуални характери“. Авторът навярно има предвид конкретни публикации, които не е сметнал за необходимо да цитира, но наред с това проектира и своите желания за един благоприятен „поглед отвън“ към изкуството от модерната епоха в България.

За разлика от студията „Българското изкуство от 1820 до 1920“, публикувана в „Сто години българско изкуство 1820-1920“ (Мавродинов 1935), тук разказът продължава във времето и включва поколението художници, което встъпва на сцената след Първата световна война, през 1920-те години. Историята продължава до момента на публикуването на текста – втората половина на 1930-те.

Н. Мавродинов посочва като особено интересен и важен за модерното българско изкуство периода 1920-1925 г., но и в този случай никъде не споменава списанието и алманаха „Везни“, не обсъжда ролята на критиката, пропуска имената на Гео Милев и Чавдар Мутафов като влиятелни фигури по това време.

Още от първите редове и до края на текста прави впечатление систематичността, с която Н. Мавродинов избягва да спомене по какъвто и да е повод Германия. Липсват влиятелни центрове, като Мюнхен и Берлин. Значението на германските художествени среди за формирането на наши художници не е посочено нито при Елена Карамихайлова (с. 5), нито при Кирил Цонев (тук са отбелязани пътуванията му в Мексико и Куба, с. 12), нито при Васил Захариев (с. 13-14) или при когото и да било. Този отказ от самото име Германия е толкова краен, че не може да бъде случаен. Н. Мавродинов добре познава творческите биографии на централните фигури в българското изкуство и не можем да отдадем тези липси и пропуски на лошата му осведоменост. Имам множество основания да приема, че това решение на автора, нежеланието да споменава Германия през 1939 г. е следствие от (анти)културната политика на нацисткото правителство.

Друго обстоятелство, което прави впечатление по отношение на тази студия, издадена в Рим и предназначена за италиански читатели, са множеството имена на художници евреи. Авторът включва по артистично достойнство работи на Елиезер Алшех, Давид Перец, Султана Суруджон, Анна Бехар (с. 13-14), важно му е да впише в този разказ и Жул Паскин – „един от най-големите парижки художници“, макар и да уточнява, че „той е напуснал България много млад и творчеството му напълно принадлежи на парижката школа“.

По отношение на включените в историята имена трябва да отбележа, че в част 4 – „Новото поколение“, Н. Мавродинов споменава имената на Николай Дюлгеров и Жорж Папазов: единия определя като футурист, а другия – като сюрреалист. Името на Ж. Папазов намира място и в книгата му „Новата българска живопис“, но като небългарски, „парижки“ художник, който не може да се впише в историята на модерното изкуство у нас: „Кубизмът, свръхреализмът, „абстрактната“ живопис не намериха почва за развитие в България, при все че в 1933 г. в София пристигна и направи изложба известният парижки художник сливналия Жорж Папазов, който е от основателите на свръхреализма“ (Мавродинов 1947: 76). В предходната глава беше отбелязано, че при Н. Мавродинов като уредник е откупена работа на Папазов за Народния музей. Н. Дюлгеров не се появява в по-късните му истории.

Прави впечатление, че в предназначения за чуждестранни читатели исторически разказ Н. Мавродинов охотно включва имената на художници от България, които са вече част от модерното европейско изкуство, докато същите тези имена се явяват компромисно или отсъстват от историите, публикувани на български език за българска публика.

Заклучителни бележки

Наред с описаните в тази част особености и липси в историите на модерното изкуство в България от А. Протич и Н. Мавродинов, от днешна гледна точка ще обобщя, че те имат своята безспорна стойност за културата на модерната епоха в България и, в частност, за институционализирането на Историята на изкуството у нас. Макар и да не са съпоставими с модерната перспектива на историзиране на автори като Ели Фор или Рихард Мутер, например, в професионално отношение те са сравними с други истории, писани в сходни културни ситуации, сред които историческите разкази за модерната епоха на Джеордже Опреску (Oprescu 1935) – за изкуството в Румъния, или на Тонис Спитерис и Стелиос Лидакис – през 1970-те и 1980-те години за изкуството в Гърция.